DIE AMAZONENGRUPPE

DES

ATTALISCHEN WEIHGESCHENKS.

I. THEIL

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

K. B. LUDWIGS-MAXIMILIAN-UNIVERSITÄT IN MÜNCHEN

VORGELEGT VON

GEORG HABICH.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER
1896.

DIE AMAZONENGRUPPE

DES

ATTALISCHEN WEIHGESCHENKS.

I. THEIL

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

K. B. LUDWIGS-MAXIMILIAN-UNIVERSITÄT IN MÜNCHEN

VORGELEGT VON

GEORG HABICH.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1896.

Dem Andenken

an

Heinrich von Brunn

meinen Lehrer.

Vorwort.

Es mag dieser Arbeit in manchen Theilen zur Erklärung dienen, dass sie ihrem Inhalt nach bereits weit über zwei Jahre fertig ist. Die Idee dazu hatte sich noch des zustimmenden Interesses Heinrich Brunns zu erfreuen. Die Ausführung dagegen musste ganz auf eigene Hand gewagt werden. Hieraus wird die Scheu begreiflich werden, die mich abhielt, diese Erstlinge selbständiger Arbeit der Oeffentlichkeit zu übergeben. Erst die Einsicht, dass der Versuch einer erschöpfenden Behandlung des Themas d. h. die Bearbeitung aller vier Gruppen des attalischen Weihgeschenks ohne umfassendere Kenntniss der Monumente aussichtslos bleiben müsse, veranlasste mich zur Veröffentlichung dieser Studien. So sehr mich auch bereitwillige Auskunft und sachkundige Belehrung, wie ich sie den Herrn Prof. Furtwängler, Michaelis, Robert, den Herrn Dr. Amelung und Arndt zu danken habe, gefördert hat, so musste es doch mit dem hier vorgelegten Theil sein Bewenden haben. Dank schulde ich ferner meinen Freunden den Malern Theodor Esser und Walter Geffcken für die liebenswürdige Unterstützung dieser Schrift durch ihre Zeichenkunst.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41534912_0046

Einleitung.

Die Arbeit, zu der hier der Anfang gemacht ist, muss zwei Zwecken dienen, und dass sie daher einer strengen Einheit ermangelt, ist sich der Verfasser am besten bewusst. In erster Linie soll sie von Attalos königlichem Geschenk an die Athener, den vier Statuengruppen auf der Akropolis auf Grund erweiterten Materials eine bessere Anschauung geben, indem sie die Zahl der aus dem Werke schon bekannten künstlerischen Motive zu vermehren und womöglich mit Hilfe der vermehrten Elemente wenigstens die Umrisse des Ganzen mit einiger Sicherheit zu rekonstruiren sucht. Also einmal eine Aufgabe kompositionell-rekonstruktiver Art. Einige Ansätze dazu fanden sich bereits vor. Schon Nibby hatte in seiner ausgezeichneten, von Brunn wieder hervorgezogenen Abhandlung[1]) über den sterbenden Gallier des Kapitols gewisse Analogieen zu dieser Figur auf Sarkophagreliefs nachgewiesen. Festeren Bezug nahm dann auf die Barbarentypen eines Sarkophages Brunn selbst in seinem für die Wiederherstellung des attalischen Weihgeschenkes grundlegenden Annalenaufsatze,[2]) indem er jene Typen für Fragen des dargestellten Motivs und der Ergänzung heranzog.

Auf entgegengesetztem Wege und unabhängig hiervon gelangte Robert — von den Sarkophagen ausgehend — zu derselben Anschauung über das Verhältniss einer der attalischen Gruppen, der Amazonenschlacht, zu einer Anzahl

[1]) Effemeridi letterarie di Roma 1821. Osserv: sopra la stat. volg. appell. il Gladiatore moribondo. Roma 1822.

[2]) Ann. d. Inst. 1870, p. 292, vgl. S. 302.

Reliefdarstellungen der von ihm publizirten Amazonensarkophage[1]). Endlich hat Salamon Reinach[2]) in mehreren zusammenfassenden Aufsätzen über die Gallier in der antiken Kunst die von Brunn an den Sarkophag Ammendola angeknüpfte Untersuchung wieder aufgenommen, sowie ferner einen Zusammenhang der Galliergruppe mit einer weiteren Monumentenklasse an einem Punkte wenigstens aufgezeigt.

Je mehr aber das vorhandene Material vermehrt werden konnte, je mächtiger die Bedeutung der pergamenischen Kunstepoche sich offenbarte, um so lebhafter regte sich das Interesse für die kunstgeschichtliche Stellung der attalischen Figurengruppen und der mit ihnen zusammenhängenden pergamenischen Kunsterscheinungen. Die Bedeutung des Weihgeschenks, dieses ungeheuren Statuenkomplexes mit seinen unter sich so verschiedenartigen Vorwürfen, seinen Einfluss auf die Entwicklung der hellenistischen und römischen Kunst einigermassen erschöpfend und exakter, als bisher, darzustellen, ergab sich von selbst als die andere Aufgabe dieser Arbeit. Hieraus entsprang die Anordnung des Stoffes in historischer Folge, ohne dass sich dabei die Nöthigung ergeben hätte, die systematische Eintheilung der Denkmäler zu durchbrechen.

Von den vier Gruppen des Weihgeschenkes soll hier zunächst der Amazonenkampf behandelt werden.[3]) Und zwar

---

[1]) Archäolog. Zeitg. XLI. 1883 S. 102 (Winckelmanns-Festbericht) Sarkophagrel. Bd. II. S. 77.

[2]) Rev. Arch. Ser. III. Bd. 12 (1888) u. 13 (1889).

[3]) Leider erst lange nach Abschluss dieser Arbeit wurde ich — durch die Güte des Herrn Prof. Furtwängler — auf O. Bie's Abhandlung über „Kampfgruppen und Kämpfertypen" (Berl. 1891) aufmerksam gemacht. Bie unterzieht sich der grossen, aber undankbaren Aufgabe, die unendlichen schematischen Wiederholungen der beliebtesten Kämpfermotive in der antiken Kunst zu sammeln und so das traditionell-typische Element in diesem weiten Darstellungskreis hervorzuheben. Hiermit berührt sich eine Seite dieser Studie, aber indem es mir für die Auffassung des künstlerischen Motivs nicht gleichgültig schien, wo und wann, in welcher Kunstgattung es entstanden, ob es früher als plastische Einzelfigur oder als Bestandtheil einer Gruppe, ob es im Relief oder im Gemälde zuerst nachweisbar und in welchen

wurden die in Frage kommenden Motive einzeln in ihren Wiederholungen und künstlerischen Analogieen durch die Monumentenreihen verfolgt und in historischer Folge beschrieben. Ein kurzer Rückblick auf die entwickelte Kunst der vorhellenistischen Zeit, der über die Originalität der Erfindung und die kunstgeschichtliche Entwickelung des Motivs der Figuren belehren soll, ist vorangeschickt; die Ergebnisse für Aufstellung der Figur und Rekonstruktion der Gruppe naturgemäss an das Ende jedes Abschnittes gerückt Eine kunsthistorische Übersicht ist als Schlussergebniss aus der Betrachtung der einzelnen Typen, erst am Schluss des Ganzen versucht worden.

Was der Verfasser im Verlaufe der Untersuchung als ständiges Übel empfand, war der seit langem und oft beklagte Mangel einer Stilgeschichte des Reliefs. Mehrfach musste den Denkmälern gegenüber selbstständig ein Standpunkt gesucht werden, wodurch der Gang der Untersuchung namentlich in den ersten Theilen der Arbeit leider des öfteren unterbrochen und verzögert worden ist. Wie misslich dieses Unternehmen gerade im Augenblicke ist, wo die Veröffentlichung der tief einscheidenden Relieffunde in Delphi vor der Thür steht, leuchtet von selbst ein.

Weniger leicht als der Verfasser wird der Leser den noch nicht erschienenen I. Band des Corpus der Sarkophagreliefs entbehren, der die Schlachtensarkophage enthalten wird. Über diesen Mangel hat den Verfasser das liebenswürdigste Entgegenkommen seitens des Herausgebers, des Herrn Professor Robert hinweggeholfen, indem ihm die

---

Monumentenklassen es weiter verwandt, aus welchen Stileigentümlichkeiten derselben sein Vorkommen oder Fehlen, etwaige Umbildungen und Nüancirungen zu erklären sind, habe ich in dem mir vorgezeichneten engeren Kreise die scheinbare äusserliche Zufälligkeit dieser Wiederholungen aus Stilgesetzen und kunstgeschichtlichen Entwickelungsbedingungen zu erfassen gesucht. — Da mir auch an Material das Bie'sche Buch, dessen entsagungsvolles Bemühen wohl hauptsächlich in Folge des Mangels an Illustrationen nicht so bekannt geworden, wie dasselbe es verdiente, keinen Zuwachs brachte, glaubte ich auch nachträglich nicht im Einzelnen dazu Stellung nehmen zu müssen.

mehrwöchentliche Benützung des im Auftrag des kais. d. archäol. Instituts für das Corpus der antiken Sarkophagreliefs zu Halle vorbereiteten Apparats in liberalster Weise gestattet wurde. Herrn Professor Robert fühlt sich der Verfasser hierfür zu lebhaftem Danke verpflichtet.

Eine theoretische Erörterung über die öfters ergebnisslos variirte Frage nach dem Werthe oder Unwerthe von Motivstudien, wie sie hier vorwiegend betrieben werden, scheint mir nicht nöthig. Mögen auf anderen Gebieten der Geschichte der Künste andere Gesetze herrschen, für die antike Kunstgeschichte gilt, was gerade in Bezug auf ein pergamenisches Werk besonders bestimmt gesagt werden konnte: „Die Annahme eines Zufalles in der häufigen Uebereinstimmung der Motive bleibt für diejenigen ausgeschlossen, die wissen, wie einmal erfundene Motive im Alterthum durch stete Tradition sich verbreiten und neue Benutzung erfahren.“ Hoffentlich giebt übrigens die Arbeit durch sich selbst eine Antwort auf jene Frage.

Figuren und Motive.

Von der Gruppe des attalischen Weihgeschenkes, welche die Schlacht der Athener unter der Führung des Theseus gegen die Amazonen zum Gegenstand hatte, wissen wir direkt nicht mehr, als die drei Worte lehren, mit denen Pausanias[1]) sie erwähnt. Doch dürfen wir von dem Kunstcharakter des Ganzen wohl behaupten, was von der toten Amazone in Neapel im besonderen bereits von Frühereren bemerkt ist.

Die historisch-realistische Tendenz, die Brunn[2]) als hervorstechendsten, gegensätzlichsten Zug in der Kunst von Pergamon bezeichnet hat, konnte sich in der Bildung der Amazonen nicht so bewähren wie bei den Barbarenkämpfen. Die bei der Darstellung der mythischen Heroinen unumgängliche Idealität läuft dieser Tendenz stracks zuwider. Wir können die im Anschluss an Brunn gemachten Ausführungen Klügmanns[3]) von der toten Amazone in Neapel auf die ganze attalische Amazonengruppe erweitern. „Insofern, so schreibt K. die individuelle Charakterisirung der Formen an ihr nicht hervortritt, lässt sie den eigenthümlichen Stil der pergamenischen Künstler weniger deutlich wahrnehmen als die übrigen von Attalos geschenkten Statuen.“

In der Gruppe der Amazonenschlacht darf man daher am ehesten einen gewissen Anschluss Pergamons an die vorausgegangene griechische Kunst zu finden hoffen. Zugleich aber können wir dort Fingerzeige auf Erscheinungen erwarten, in denen sich pergamenische Kunstweise vorbereitet.

---

[1]) I. 25. 2.

[2]) Künstlergesch. I. 457 ff.

[3]) Amazonen in d. a. Kunst S. 82 f. vgl. Roscher Myth. Lex. Sp. 277.

Von dem Bronzeoriginal der Gruppe dürfen wir wohl schwerlich je ein Stück zu finden hoffen. Aber auch die Marmorkopieen geben uns von der Gruppe der Amazonen in orginaler Grösse nur die eine Figur der Toten in Neapel.[1]) Denn eine andre Amazonenstatue, die früher nur aus der Umrisszeichnung bei Clarac[2]) bekannte Figur in Wiltonhouse, welche Brunn vermutungsweise in den attalischen Kreis einbezogen hatte, ist inzwischen ihres grösseren Maasstabes wegen als nicht zugehörig bezeichnet worden.[3]) Doch ist hier und sonst zu bedenken, dass bei dem, selbst für Bronze recht geringen Format der Orginale ein grösserer Maasstab beim Kopiren in Marmor nicht nur sehr wohl annehmbar, sondern eigentlich direkte Notwendigkeit des Stiles ist. Der überaus unkünstlerische Eindruck, den die Figuren des Weihgeschenks auf jeden feiner Empfindenden machen, resultirt nicht sowohl aus der im Stein (und auch im weissen Gips) kleinlich wirkenden Formgebung im Einzelnen, als gerade aus jenem unerträglichen Kontrast zwischen der pathetischen Dramatik des Dargestellten und der in Marmor fast spielerisch wirkenden, minimen Grösse der Darstellung selbst. — Nur stilistische Gründe und eine daraufhinzielende Untersuchung können daher über die Hierhergehörigkeit grösserer Figuren entscheidend sein.[4])

Dagegen ist von Brunn und seit dessen Annalenaufsatz von Andern die Zahl der Amazonenfiguren, die man auf die pergamenische Gruppe bezieht, um folgende, wenn schon nicht unbestreitbare, in kleineren Nachbildungen erhaltene Typen vermehrt worden.

---

[1]) Mon d. Inst. IX 20. 5 v. Sybel: Weltgesch. d. Kunst, Fig. 230 (S. 290) Ann. d. inst. 1870 S. 306.

[2]) Musée de sculpture: Pl. 810a, 2031 C.

[3]) Michaelis: Anc. marbl. S. 708 no. 170 v. Arch. Zeitg. 1874 S. 65 no. 170.

[4]) Ueber eine offenbar verwandte Amazonenstatue, von der ich vergeblich Näheres zu erfahren suchte, hat Brunn im Bull. d. Inst. 1857 S. 69 gehandelt.

1. Amazone, verwundet vom Pferde sinkend. Marmor. Neapel museo nazionale.[1])
2. Amazone, zu Pferde kämpfend. Marmorgruppe. Villa Borghese.[2])
3. Amazone von stürzendem Pferd absteigend. Marmor. Villa Patrizi.[3])
4. Verwundete am Boden in Hosen und Ärmelchiton. Kleine Bronce. Brit. Museum.[4])
5. Kniende Amazone. Marmor. Sammlung des Giac. Palacei Alberconi, verschollen und nur aus einem Stich bei Cavalieri[5]) bekannt.
6. 7. 8. Drei Torsi, nur in Heemskerckschen Skizzen erhalten.[6])

Wir zählen die Reihe dieser mannichfaltigen Typen auf, ohne vorerst zu der Frage nach ihrer Hierhergehörigkeit Stellung zu nehmen.

Ihre Wiederkehr oder ihr Fehlen in den Monumenten, die wir als abhängig von den Gruppen des Weihgeschenkes zu erweisen gedenken, sowie die grössere oder geringere Treue, mit der sie sich hier wiederholen, werden uns, so hoffe ich, im Laufe unserer Untersuchung über die Wahrscheinlichkeit der über sie ausgesprochenen Vermuthung Auskunft geben.

---

[1]) Brunn a. a. o. S. 313 Abb. Clarac. Pl. 810 B. 2028 B. Mus. Borb. t. V. pl. 21.

[2]) Max. Mayer. Jahrb. d. arch. Inst. 1887. S. 77 ff. Robert Sark. Rel. Bd. II. S. 142.

[3]) Matz-Duhn. I S. 256 no. 948. Robert Sark-Rel. Bd. II. S. 83. Abb. ebenda.

[4]) Murray: Arch. Zeitg. 1873. S. 60 u. Wolters Jahrb. d. a. Inst. I. S. 85. Abb. 3.

[5]) III. 43; s. Jahrb. d. a. Inst. 1893 Heft 3. S. 126. Fig. 5. vgl. 1891 S. 147 no. 47 u. S. 225. (Michaelis) vgl. auch Jahrb. 1873 S. 126. Anm. 38.

[6]) Jahrb. d. arch. Inst, 1893. S, 126 f. (Michaelis) Fig. 6 u. 7.

Tote Amazone, Marmorfigur in Neapel.

Um vom Sichersten auszugehen, beginnen wir unsere Betrachtung mit dem Motiv der Figur, über deren Zugehörigkeit zur attalischen Amazonen-Darstellung keine Frage mehr sein kann, und jeder Zweifel[1]) verstummt ist, mit der toten Amazone in Neapel.[2])

Was die Figur als specifisch pergamenische Eigenthümlichkeit an sich trägt, und sie von früheren Amazonenbildungen unterscheidet, ist von Klügmann kurz und gut gesagt: „Die pergamenische Amazone ist jugendlicher, als jene (früheren Bildungen), ihre Züge sind mädchenhafter, ihre Locken reicher, künstlicher, und mehr gelockert, ihre Gestalt kleiner.“ Nahe verwandt ist ihr der Bronzekopf aus Armenien[3])

Es kommt hierzu als weiteres unterscheidendes Merkmal eine nicht zu übersehende Eigenheit des Bewegungsmotives, welches, wie ein vergleichender Blick beispielsweise auf den toten Niobiden lehrt, unsere Figur von verwandten statuarischen Erscheinungen der vorausgegangenen Kunst unterscheidet, sie dagegen mit zwei anderen attalischen Figuren, dem Giganten und dem toten Gallierjüngling auf's nächste verbindet Keine gefällige Wendung des Rumpfes, keine Ueberschneidung des Körpers durch die Gliedmassen, kein Verdecken derselben durch den Körper mildert den Eindruck brutaler Wirklichkeit, mit der, in fast absichtlich zu nennendem Gegensatz zur dichterischen Vorstellung von den „noch im Tode keusch“ aufs Angesicht fallenden Mädchen, hier der platte Sturz zu Boden gegeben ist. Ein gewisser realistischer Zug wird daher der pergamenischen Kunst auch in unserer Amazonengruppe schwerlich abzusprechen sein.

[1]) vgl. Brunn: Ann: d. Inst. 1870. S. 306 f.

[2]) Ueber den Erhaltungszustand der Statue handelt ausführlich Sauer bei Michaelis: „Der Schöpfer der attalischen Kampfgruppen:“ Jahrb. d. a. Inst. 1893. S. 123. Nachstehendes war beim Erscheinen des Michaelis'schen Aufsatzes schon in der vorliegenden Gestalt ausgearbeitet, weshalb einige Bemerkungen zu diesem Artikel weiter unten angefügt wurden.

[3]) Abb. v. Sybel: Weltgesch. d. K. S. 325. Fig. 253.

Ueber die Wahl der Ansicht bei der Aufstellung gehen die Meinungen auseinander.[1]) Wir erinnern uns zunächst nur an das „πρὸς τῷ τείχει“ des Pausanias und warten ab, was die Betrachtung der Denkmäler lehren wird.

Bevor wir uns jedoch zu diesen wenden, um Entstehung, Entwickelung und Verbreitung des Motives der toten Amazone in der antiken Kunst zu verfolgen, haben wir uns mit zwei älteren Berichten abzufinden, die man auf unsere Figur bezogen hat. (Bellièvre im Codex Paris. lat. 13, 123) und Aldroandi: „Statue“ S. 188)[2].) Beide Notizen erwähnen unter den anderen attalischen Statuen eine Tote mit einem Säugling, und schlechterdings lässt die genauere Beschreibung Bellièvres keine andere Beziehung als auf unsere Amazone zu. Aber diese Vorstellung einer in der Schlacht gefallenen Amazone mit einem Kinde an der Brust ist so befremdlich, dass man von vornherein Klügmanns Annahme, ein Renaissancegelehrter habe, in Erinnerung an die ihm aus Plinius (XXXIV 88) bekannte Gruppe des Künstlers Epigonos der toten Mutter mit dem Kind, unserer Amazone eine Kinderfigur beigegeben oder beigeben lassen, den Beifall im Allgemeinen nicht versagen wird. Nur möchte ich glauben, dass man bei jene unglücklichen Verbindung sich weniger an die Stelle des Plinius N. H. XXXIV. 88 als an jene gehalten hat, wo im Anschluss an ein Epigramm die sterbende Mutter im Gemälde des Malers Aristides beschrieben wird (a. a. o. XXXV. 78), wenn nicht, was ebenso möglich ist, das Epigramm der griechischen Anthologie II. 251, 1[3]) den Anstoss gegeben hat. An diesen beiden Stellen handelt es sich, was bezüglich der Gruppe des Epigonos nicht gesagt wird, um das Säugen den Kindes, wobei Plinius das echt epigrammatische Motiv dass das Kind mit der Milch das Blut der tötlich Verwundeten zu trinken Gefahr läuft, nicht unerwähnt lassen kann.

---

[1]) vgl. die Abb. bei Clarac: Pl: 810 A. 2035 mit Baumeister: Denkm. Fig. 1417 u. v. Sybel: Weltgesch, D. K. S. 290. Fig. 230.

[2]) Klügmann. Arch. Zeitg. 1876 S. 35.

[3]) E. Benndorf. de anth. S. 56.

Hieran musste die entblösste Brust, und die dicht darüber befindliche, blutende Schwertwunde (vgl. Anthol: a. a. o. v. 3: ἤδη γὰρ ξιφεέσσι λιπόπνοος") bei unserer Amazone ganz unwillkürlich erinnern. Freilich an sich würde die Erklärung Klügmanns nicht viel mehr als ein guter Einfall bedeuten, wenn ihm nicht einige Stützen geliefert werden könnten. — Schon Urlichs[1]) hat gelegentlich seiner überaus wahrscheinlichen Rückführung des sterbenden capitolinischen Galliers auf den „tubicen" des Epigonos, eines der bei dem grossen Gallierschlachtendenkmal zu Pergamon thätigen Bildhauern, die Meinung gestreift, dass auch die „tote Mutter" desselben Künstlers der Theil einer Schlachtdarstellung gewesen sei, also eine Gallierin mit ihrem Kinde.[2]) In der That das Werk steht wie im Texte des Plinius, so auch bezüglich des künstlerischen Gehaltes, der Stimmung, wie ein Gegenstück neben dem sterbenden Gallier. Nicht weniger passend lässt es sich mit der ludovisischen Galliergruppe vergleichen. Ist dem so, dann wird die berühmte Gruppe oder etwas ihr Entsprechendes auch in dem, auf der Akropolis aufgestellten Gallierkampf, der Motive jener zu Pergamon befindlichen grossen Gruppe, wenn auch in abweichender Aufstellung wiederholte, sicher nicht gefehlt haben. Von einer solchen Wiederholung resp. ihrer Copie in Marmor, die sich ursprünglich unter dem Complex unserer attalischen Figuren befand[3]), stammte, wie wir hiernach annehmen dürfen, das

[1]) Perg. Inschrift S. 23f.

[2]) Dass Plinius nur diese beiden Stücke aus der Gruppe erwähnt, kann nach den treffenden Bemerkungen von Milchhöfer, 42 Winckelmannspr. S. 26 und 42 Anm. 57 nicht auffallend gefunden werden.

[3]) Auch sonst mögen sich Kinder in der Galliergruppe befunden haben: Gallierinnen gab es sicher darunter. Ja es ist nicht ausgeschlossen, dass sich die Mutter unseres Gallierkindes ursprünglich unter den attalischen Figuren gefunden hat, denn eine Gallierin ist offenbar die nun verschollene „Donna che sta inginocchiata: ha i capelli lunghi et il capo appoggiato su la man manca mostrando mestizia" (s. Aldroandi a. a. o.). Ganz der Typus gefangener Barbarenfrauen. (Anders Klügmann Arch. Zeitg. 1875 S. 36 und Trendelnburg in Baumeisters Denkm. S. 1247, die an eine Amazone dachten.) Dem Typus der trauernden Gefangenen ist auch die

Kind, welches Bellièvre und später noch Aldroandi unter dem attalischen Statuenfund gesehen haben. Ein Gallierkind war es, das ersichtlich zu einer Statue gehört hatte und das man daher nicht anders unterzubringen wusste, als indem man es der Amazone an die entblösste Brust legte, wobei denn, was freilich dahingestellt bleiben muss, vielleicht noch eine der erwähnten Litteraturstellen von Einfluss gewesen sein mag.

Dass in der That Gruppen, wie die des Epigonos, unter Barbarendarstellungen nicht vereinzelt waren, das zeigt ein, wenn auch roh gemachtes, doch interessantes Stück das ganz wie ein Pendant zu der „mater interfecta“ aussieht.

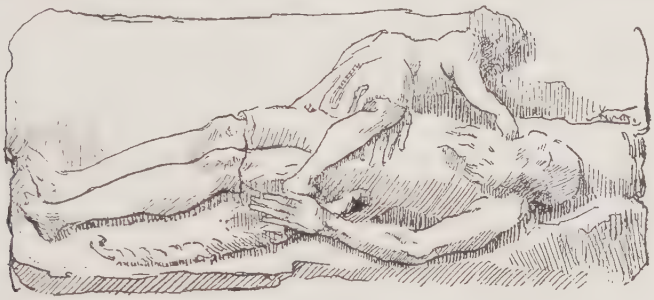

Fig. 1. Fragment von einer Barbarendarstellung zu Narbonne.

Ein bärtiger Barbar liegt tot am Boden; an ihn schmiegt sich ein Kind (s. Fig. 1.) Das Stück ist oder war neben anderen, auf Barbarenkampf bezüglichen Fragmenten in der

auf den Sarkophagen singuläre Darstellung einer in die Kniee gesunkenen Amazone mit spitzer Mütze entlehnt, die sich Robert S.R. no. 70 findet. (Frauen im Knieen säugend vgl. Müller-Wieseler no. 296). Ohne an Epigonos tote Mutter und Urlichs Hypothese über dieselbe zu denken, kommt auch M. Mayer (Jahrb. d. Inst. II S. 85 Anm. 34) zur Annahme einer toten Gallierin mit Kind unter den attalischen Gallierstatuen. Die beste Vorstellung von dieser Mutter mit Kind im Kriegsgetümmel geben uns indess nicht die von Mayer angeführten Monumente, sondern ein auf die Iliupersis bezogener Sarkophag in Mantua (Robert S.R. II, XXVI. 63. Dütschke, A. B. IV. S. 290. Brunn, Sitzb. d. b. Ak. d. Wiss.: 1868 I. S. 96), der zweifelsohne eine Reihe Elemente enthält, welche aus Barbarendarstellungen bekannt sind. Eine zerstörte Stadt hatte wie dieser Sarkophag auch die sterbende Mutter mit dem Kinde auf dem Gemälde des Aristides (Plin. N. H. XXXV 98) zum Hintergrunde.

Stadtmauer von Narbonne eingemauert, und stammte, wie es scheint von einer grossen Triumphaldarstellung.[1])

Die vorgetragene Meinung konnte der im letzten Heft des Jahrbuches d. ath. Inst.[2]) publicirte Aufsatz von Michaelis: „Der Schöpfer der attalischen Kampfgruppen" nicht ins Wanken bringen. Denn was ist es, worauf sich M. stützt? Zwei Faktoren sind neu für uns: 1. die Zeichnung des Baseler Skizzisten, 2. Sauers zum Theil mit Kenntniss der Skizze gemachte Beobachtungen über den Zustand der Statue selbst. Was aber lehrt uns das Skizzenbuchblatt weiter, als dass Klügmann's geistreiche Combination auch richtig war? Schon die Zeichnung selbst verräth das pasticcio. Welch ein Riesensäugling, der an der rechten Brust der Mutter ruht und mit der Rechten deren linke Schulter zu berühren im Stande ist! Wie schlecht entspricht die von dem Restaurator beliebte Gruppirung der Plinianischen Beschreibung „miserabiliter blandiente!"[3]) Gewiss zeigte die Gruppe, welcher der putto ursprünglich zugehörte, in Wirklichkeit eine ganz andere Composition und nur die Entblössung der auffällig vollen rechten Brust der Amazone war der Anlass zu der unerfreulichen Gruppirung, zu der Erniedrigung der jungfräulichen Kriegerin zur Amme.

Und ferner die Sauer'schen Ermittelungen! Hören wir ihn selbst: „Der Ueberschlag des Gewandes unterhalb der rechten Brust zeigt jetzt an seinem oberen Rande eine unnatürliche tiefe Einsenkung. Ferner läuft unterhalb der linken Brust quer durch das Gewand eine Art Rinne . . .

Wo das Gewand über der linken Achselhöhle den nackten Arm berührt, finden sich einige unregelmässige r o h ü b e r p u t z t e Lücken."

[1]) abgeb. Laborde: Mon. de France I. pl. 64. Ueber den Zusammenhang der südfranzösischen Sculpturen mit Pergamon H. Droysen, in: Alterth. v. Perg. II. S. 95 ff.

[2]) 1893. Heft III. S. 119. cf. Pauly-Wissowa S. 1788 (Graef).

[3]) Ohne Zweifel würde Plinius, wenn die mater interfecta eine Amazone gewesen, diese Pointe, seiner sonstigen Gewohnheit nach, sich nicht haben entgehen lassen.

Dies das Thatsächliche des Berichtes. (S. 123,24.) Und das soll ein früheres Vorhandensein einer jetzt weggemeisselten Kinderfigur beweisen? Woher dann diese Vertiefungen, „Einsenkungen", „Rinnen", „Lücken" an den Stellen, wo der zweite Körper angelegen haben soll? Was soll den Restaurator oder besser gesagt Zerstörer der fragwürdigen Gruppe veranlasst haben, mehr wegzunehmen, als nöthig? Ist es nicht eine erfahrungsmässige Thatsache, dass derartige Abarbeitungen eher ein Zuviel stehen lassen, und gerade hieran erkannt und konstatirt werden! Was Sauers Bericht beweist, ist nicht das, was er beweisen soll. Alles deutet, wie mir scheint, mit Fingern darauf, dass diese Abarbeitungen, die man auch am Gipsabguss erkennt, roh gemacht sind, zu dem Zweck, der Statue eine fremde Zuthat g e w a l t s a m anzupassen.

Zu diesen Betrachtungen negativer Art tritt ausschlaggebend eine Beobachtung an dem Abguss der Statue selbst. Keine Stelle an dem reich gefalteten Gewande zeigt eine Verschiebung der Art, wie sie ein anliegender zweiter Körper hervorrufen würde. Vielmehr erhebt sich der Ueberschlag über der Brust als freistehender Steg über drei Finger hoch, und keine Spur eines aufliegenden Körpers ist im Zug der Falten zu entdecken. Ein quer darübergelegter Arm müsste die Faltenlage völlig verschoben, gequetscht haben. Aber der besagte Gewandtheil lässt auch an der Stelle, wo man nach der Skizze das Gegentheil erwarten sollte, keine Spur von ungewöhnlichen Faltenerscheinungen erkennen. Schwerer freilich als diese Erwägungen wiegt die eine ungelöste Frage: was soll das Kind bei der Amazone? Denn ungelöst bleibt sie trotz der aufgewandten mythologischen Gelehrsamkeit und — Strabo und Herodot in Ehren! — der Beweis, dass man sich das heroische Weibervolk gleich wandernden Nomaden mit Kind und Kegel, womöglich die Säuglinge an der Brust, zur Schlacht ziehend gedacht, oder gar dargestellt habe, ist nicht erbracht.

Was uns die von Michaelis publicirten Heemskerck'schen Skizzen brachten, war eine andere Ueberraschung. Auf dem

Bilde, das den giardinetto des Palazzo Madama wiedergiebt,[1]) sehen wir auf einem niederen Mäuerchen im Hintergrunde rechts neben der Figur des jetzt in Neapel befindlichen, sterbenden attalischen Galliers eine weibliche auf das rechte Knie gesunkene Frauenstatue aufgestellt. Die Proportionen lassen erkennen, dass diese Figur der attalischen Gruppe zugerechnet werden darf. Hier in diesem Garten sah Aldroandi die „Donna che sta inginocchiata," die wir oben in unsere Figurenreihe einbezogen und für eine attalische Gallierin erklärt haben (s. S. 16 Anm.)

Bellièvres Schweigen über sie beweist keineswegs, wie Michaelis a. a. o. S. 121 Anm. 10 meint, dass die Statue nicht zu unserer Gruppe gehöre, sondern nur, dass B. dieselbe mit der Deutung der übrigen Figuren des Fundes als Horatier und Kuriatier nicht in Einklang zu bringen wusste. Wir haben daher in der kleinen Figur der Heemskerck'schen Zeichnung wahrscheinlich die verschollene „donna inginocchiata" als attalische Figur zu begrüssen.[2])

Motiv der toten Amazone.

Die Frage nach der kunstgeschichtlichen Bedeutung und nach der Ausbreitung des in Rede stehenden Motivs wird

[1]) Jahrbuch, Bd. VIII. S. 121. fig. I.

[2]) Früher als ich zu hoffen wagte, wird von Petersen Mitth. d. Inst. in Rom 1893 Heft IV S. 251 dasselbe Thema ausführlich behandelt. Auf Grund erneuter Untersuchung des Originals werden die Sauer'schen Angaben einer Kritik unterzogen, und der Reihe nach die meisten der, auch von mir hervorgehobenen Punkte der Michaelis-Sauer'schen Argumentation berührt. Petersen weicht jedoch in mehreren Hauptpunkten, so in der Frage nach der Herkunft des putto, dessen Vorhandensein nicht befriedigend erklärt wird, von der vorgetragenen Anschauung ab. Um zu zeigen, auf welchem Wege ich zu dieser gelangt bin, und warum ich bei ihr beharre, lasse ich die vorhergehenden Zeilen unverkürzt stehen. Eine ergebnisslose Kontroverse neuerdings Mitth. d. Inst. in Rom IX. S. 246 ff.

von den vorher versirten Anschauungen über das ursprüngliche Aussehen unserer Amazonenfigur nicht berührt. Denn obschon die Amazone nirgends in der von Michaelis gewollten Verbindung mit einer Kinderfigur wiederkehrt, stimmt doch dieser selbst der von Robert bereits ausgesprochenen Beziehung unserer Figur zu einem Typus auf Amazonen-Sarkophagen vollkommen bei.[1]) Allein auf die Schwierigkeit, die hieraus für seine eigenen Voraussetzungen entsteht, geht Michaelis nicht ein. Begnügt er sich mit der Erklärung, die in seiner Annahme liegt, dass die mythologische Vorstellung von der „Amazone als Mutter" eine specifisch kleinasiatische, dem griechischen Mutterlande fremde gewesen sei? — Ob die Sarkophage nur in und für das eigentliche Griechenland und den Westen gearbeitet worden, bedürfte freilich erst des Beweises. Dagegen werden wir Gelegenheit haben, auch eines ausgedehnten Monumentes kleinasiatischer Provenienz Erwähnung zu thun, das von jener angeblich asiatischen Vorstellung nichts verspüren lässt, obgleich auf ihm die tote Amazone im Verein mit anderen echt pergamenischen Motiven wiederholt erscheint. (s. S. 31.)

Wir haben nach alledem das Motiv in der Gestalt zu betrachten, wie es in der Neapeler Figur vor Augen steht. Bevor wir jedoch von seiner Fruchtbarkeit in der auf die pergamenische Kunstblüthe folgenden Epoche eine Vorstellung zu gewinnen suchen, müssen wir fragen, ob es original auf pergamenischem Boden erwachsen ist oder einem anderen Orte, einer anderen Zeit seine Entstehung verdankt. Wir werden hierbei freilich nicht mit Trendelenburg[2]) in der über dem Kopfe liegenden Hand eine Analogie zu der bekannten Geberde zweier ephesischen Amazonenstatuen erblicken, aber auf die Kunst des V. Jahrhunderts werden wir allerdings unseren Blick zunächst zu richten haben.

1. Schild der Lenormantschen Statuette.[3]

[1]) a. a. O. S. 126 vgl. Anm. 34.

[2]) Baum., Denkm. S. 1245.

[3]) Michaelis, Parthenon XV. 1b.

Auf dem unfertigen Relief erkennt man in der unteren die Composition wagrecht abschliesenden Figur (Michaelis e) die äusseren Umrisse unserer Amazone deutlich.

2. Strangfordsches Schildfragment.[1] Trotz der skizzenhaften Ausführung zeigt das Relief die entsprechende Figur (γ_1) mit allen Details, z. B. in der Gewandung, so sehr mit der attalischen Amazone in Neapel übereinstimmend, als wir es überhaupt von einer so kleinen Darstellung erwarten dürfen.

Die Schilde im Vatikan (Museo Chiaramonti)[2] und das zu dem kapitolinischen Torso gehörige[3] sind gerade an dem uns interessirenden Theile fragmentirt. Desgleichen fehlt die Figur auf dem von Millin[4] mit Recht auf den Parthenosschild bezogenen Vasenbild, ebenso auf anderen[5] hierhergezogenen Vasen des schönen rothf. Stiles, so häufig man bei anderen Motiven aus dem Weihgeschenk auf diese von Phidias abhängigen Bilder zurückzukommen haben wird.

Immerhin dürfen wir aber die Figur auf allen wirklichen Copien des Parthenosschildes voraussetzen, so auf der, welche die Söhne des Polykles noch nach Ol. 156 für ihre Statue der Athena Kranaia[6] anfertigten, so auch auf dem leider nicht aufgefundenen Schilde der Parthenoscopie aus Pergamon; auch wenn diese Copieen mehr oder weniger nur Auszüge des Originals waren. Denn die Repliken, zumal die des Lenormant'schen Schildes, lehren, dass die Amazone als ein wichtiger, integrirender Bestandtheil der Composition anzusehen, dass sie eigens zur Füllung für den unteren Abschnitt des Schildrandes erfunden ist. Es erinnert dieses Kompositionsmotiv an die Füllfiguren des Kreissegmentes auf den Innenbildern rothfig. Schalen, nur dass auf

[1]) a. a. o. XV. 34.

[2]) a. a. O. Taf. XV. 35.

[3]) Conservatorenpalast. Arch. Zeitg. 1874 S. 114. Schreiber Athena Parthenos Taf. III E. 3.

[4]) Gall. mythol. p. 50. No. 498. Millin-Millingen, peint. de vases I 61.

[5]) Furtwängler, M.-W. S. 149 f.

[6]) Paus. X. 34, 8.

dem Schilde von einem äusseren Abschnitt abgesehen, und die liegende Figur durch den über ihr stehenden Kämpfer geschickt mit dem Ganzen in Zusammenhang gebracht ist. Aehnlich ist dasselbe Motiv verwendet auf der runden Phalera Compte-rendu 1865. S. 171. Taf. V No. 2.

Wenden wir nun den Blick von dem Schildrelief weiter auf die gleichzeitige und darauf folgende Reliefbildnerei, so suchen wir unser Motiv trotz der Menge der so glücklich erhaltenen Amazonomachien vergebens. Einigen Anklängen begegnen wir vielleicht auf gewissen Friesreliefs, wie z. B. denen vom Tempel der Nike Apteros, deren malerischen Charakter erst kürzlich wieder Furtwängler mit Recht stark betont hat. (M. = W. 220 ff vgl. Mitth. d. ath. Inst. XIV. 404.) So entsteht die Frage, welches sind die Faktoren, denen unser Motiv seine Entstehung gerade in dem Schildrelief verdankt? Es ist, um die Antwort vorweg zu nehmen, der in dem Bewegungsmotiv unserer Figur ausgesprochene malerische, dem strengen Reliefstil des V. Jahrhunderts zuwiderlaufende Zug, der das Ganze nicht einfach in einer Ebene, sondern in der verkürzenden diagonalen Anordnung, in der Ansicht von oben erscheinen lässt, ein Zug, der speziell dem eigenthümlichen, gleich näher zu erörternden Stil unseres Schildreliefs eignet.

Eine derartige Ansicht ist bereits für die Neapeler Figur aus ästhetischen Gründen gefordert worden, (Clarac. Pl. 810 A. no. 235) und sie wird sich im Laufe unserer Untersuchungen aus Gründen exakter Art als die richtige erweisen. Schon auf den Copien des Schildes kann man die gleiche Absicht des Originals, wenn auch durch die Hand des Marmorcopisten verwischt, noch hinlänglich deutlich erkennen.

Hiebei ist es jedoch unumgänglich, einen Augenblick den Stil des Schildbildes im Ganzen ins Auge zu fassen. Die stilistische Beurtheilung der Schildcopieen hat davon auszugehen, dass wir in ihnen Steinübertragungen einer Metallarbeit, und zwar eines Reliefs mit aufgelötheten oder -ge-

nieteten, figuralen Bestandtheilen, wahrscheinlich aus Bronze,[1]) vor uns haben. Nur bei einem solchen Relief mit aufgesetzten Figuren, dessen Charakter übrigens das zuletzt publicirte Schildfragment des capitolin. Torsos (Th. Schreiber Athena Parth. Taf. III E. 3.) schön bewahrt hat, und worauf die ganze Masse von späteren wirklich erhaltenen Armaturen (vgl. die Bronze, Jahrb. d. Inst. 1886 S. 86 u. s. w.) deutlich hinweist, ist die Entstehung solcher Geschichten denkbar, wie sie Ps.-Aristoteles, Valerius Maximus, Apuleius und Ampelius zu erzählen wissen. (Vgl. Excurs. I.)

Besonderes Interesse hat es, in den Marmorcopien des Schildes die jenem Metallstil eigenen Züge zu beobachten. Nicht nur in der Compositionsweise im Grossen und Ganzen, nein auch im Motiv der einzelnen Figur ist die besondere Art der Entstehung, wie ich glaube, erkennbar. Der Stilgegensatz zwischen dem tektonischen Relief in Stein und der hier in Betracht kommenden aufgesetzten Metallarbeit ist evident. Die Techniken bewegen sich von entgegengesetzten Polen aus. Im Vergleich zur Relief-Bildhauerei, die von der gegebenen Fläche der Marmorplatte ausgeht, ist für den „caelator" der Spielraum ein ungleich grösserer. Für ihn ist einzig der Reliefgrund das Gegebene, und selbst hieran ist er nicht völlig gebunden. Seine Technik kennt kein Stilgesetz, das ihm eine Schranke zöge, wie diejenige einer „idealen Fläche" als vorderer Begrenzung seiner Figuren. Er arbeitet nicht anders, als ob er eine runde Figur zu modelliren hätte, wiewohl er dieselbe allerdings nur in einer Ansicht zu entwickeln hat. Er braucht das en face keineswegs zu meiden, denn seine Figuren sind nicht gezwungen in ihren Bewegungen ängstlich einer gegebenen Reliefflläche zu folgen. Seine Technik lässt ihm ja die Freiheit, die Höhe des Reliefs verschieden zu halten; ein Vor- und Hintereinander zu geben, die Glieder in Verkürzungen und Ueberschneidungen erscheinen zu lassen. Kurz, eine malerische Tendenz ist im Wesen des aufge-

[1]) Anders Conze, Athenastatue S. 10.

setzten Metallreliefs begründet, und vielleicht liegt hier ein Ausgangspunkt des malerischen Elementes im griechischen Reliefstil überhaupt, dessen früheste Spuren von Conze erkannt und nachgewiesen worden sind.[1]) Hierbei ist jedoch im Auge zu behalten, dass dieser Stil einer Entwicklung des Landschaftlichen nicht günstig ist. Dieses Element konnte vielmehr nur bei weniger fest gegebenem Reliefgrunde gedeihen. Zugleich liegt hier die Lösung der Frage, warum am Parthenos-Schild jede Terrainandeutung fehlt.

Mögen diese Voraussetzungen vielleicht etwas dogmatisch erscheinen, das Relief am Schild der Parthenos entspricht ihnen völlig.[2]) Die hier befolgte Compositionsweise hat beim Bekanntwerden der genannten Marmorrepliken ausgesprochene Ueberraschung bereitet. Sie ist eine durchaus malerische. In der regellosen Uebereinanderordnung der Figuren hat man eine Concession an die gleichzeitige freiere Compositionsweise, wie sie Polygnot in die Malerei eingeführt[3]), zu erkennen geglaubt. Gewiss zum Theil mit Recht. Mit Unrecht dagegen hat man unseres Erachtens das Malerische und Untektonische der Composition und die Freiheit der Bewegungsmotive allein ebendaher abgeleitet. Man übersah über dem zufälligen Material der erhaltenen Copieen den ursprünglichen Charakter, wie er in der Metall-Technik sich begründet. Diese Technik war es, die zu grösserer Freiheit der einzelnen Motive führte, und sie bewirkte das Aufgeben der strengeren Composition im ganzen Bild überhaupt. In den Marmorcopien des Schildbildes zeigt sich noch das richtige Gefühl für das Wesen des Metallreliefstils im Ganzen wie in den Theilen und hieraus leuchtet in voller Klarheit erst recht die Kunstweisheit des Meisters [4])

Was das Motiv unserer Amazone betrifft, so gibt uns

---

[1]) Conze, arch. Zeitg. XXIII. Sp. 32 ff.

[2]) Adolf Schölls klassische Bemerkungen über griechischen Reliefstil bleiben daneben in ihrem wesentlichen Theil unberührt in Geltung. s. (Ges. Aufs. S. 3 ff.)

[3]) Vgl. zuletzt Robert, XVI. Hall. Winckelm. Progr. S. 42 u. 55.

[4]) Als ein vollkommenes Beispiel für unsere Vorstellung von der

über seine ursprüngliche Stellung zur Fläche des Reliefs das Strangford'sche Schildfragment einen bemerkenswerthen Wink. Man höre Conzes objective Beschreibung dieser Partie des Schildes. „Besonders eingetieft liegen verschiedene Flächen dicht aneinander da, wo zuerst im Relief die Beine der liegenden Amazone, und die der zwei stehenden Kämpfer zusammentreffen. Hier ist auf diese Weise das Nähere gegen das Fernere durch verschiedene Erhabenheit besonders deutlich herausgehoben, am höchsten, ohne darum aus der gesammten Reliefffläche vorzufallen, das linke Bein

---

Conception der Einzelfigur kann der berühmte Perikles des Strangford'schen Schildes gelten. Seine Bewegung ist nachweislich die ursprüngliche des Originals. (Vgl. Plut. Perikles 31.) Der Körper erscheint en face. Eine starke Bewegung des rechten Armes überschneidet den Oberkörper und gibt dem Rumpf eine Wendung nach links aufwärts, während der Kopf sich gleichzeitig nach rechts unten wendet. Eine Aktion komplicirtester Art. Sie entspricht völlig dem Begriff des „Kontrapost", jenem kontrastirenden Bewegungsmotiv wie es seit Michelangelo in der Plastik des 16., 17. u. 18. Jahrhunderts fast kanonisch wurde (vgl. die interessanten Bemerkungen von Joshua Reynolds: Zur Aesthetik und Technik der bildenden Künste. Uebersetzt v. E. Leisching Leipzig 1893). Also gerade die Richtung, die das Malerische in der Plastik auf die höchste Spitze trieb, bildete jene Bewegung am weitesten aus. Wir werden es verstehen, wenn die pergamenische Kunst, die man so gerne dem Barock vergleicht, Motive, wie das des Perikles wieder aufgreift. Das Motiv dieser Figur hat in seiner Komplicirtheit eine Erklärung noch nicht gefunden. „Man sieht nicht, gegen wen der Arm gehoben sein soll" (Conze). Um zum Verständniss zu gelangen, gehen wir aus von der starken Aktion des rechten Armes als des Grundtones des Motivs. Dieselbe könnte, an sich betrachtet, ein Ausholen, zum Schlage etwa, oder aber den Zustand nach einer bereits ausgeführten Handlung vorstellen. Jedoch würde im ersteren Falle sicher der Kopf so gedreht sein, dass er das Ziel des Schlages oder Stosses fest ins Auge fasste. Hingegen deutet die Abwendung des Hauptes, die straffe Haltung des Oberkörpers, der in den Hüften gehoben dem festen Aufstemmen des linken Fusses auf den Leib der Amazone durch Vorbeugen keinen weiteren Nachdruck verleiht, daraufhin, dass eine Rückwärtsbewegung im Ausführen begriffen, wenn nicht schon ausgeführt ist. „Perikles" reisst die Stosslanze aus dem Körper des Gefallenen heraus, während das linke aufgestellte Bein ein Nachgeben ihres Körpers verhindert. Alles in Allem das klassische Kampfmotiv der Ilias: λὰξ ἐν στήθεσι βὰς ἐξέσπασε μείλινον ἔγχος.

des Kahlkopfes (links zu Füssen der Amazone), dahinter das rechte des anderen Kämpfers (Perikles); das entfernteste rechte Bein der liegenden Amazone tritt garnicht aus der Grundfläche heraus, sondern ist nur durch einen eingetieften Umriss gezeichnet."[1]) Man kann nach dieser exakten Beschreibung sich mit Leichtigkeit die kleine Kampfgruppe von dem Grunde losgelöst denken; zur statuarischen Gruppe wäre hier nur ein kleiner Schritt.

Auf eine mehr malerisch verschobene Ansicht in der Verkürzung, wobei die Beine in den Reliefgrund hineinrückten, Oberkörper und Kopf aber dem Beschauer näher liegen, also auf eine mehr übereckstehende Anordnung war das Motiv der toten Amazone bereits bei seiner ersten Conception im Metallreliefstil berechnet.

Wie weit ist nun — so müssen wir weiter fragen — das Schildbild, abgesehen von der freieren Kompositionsweise im Allgemeinen, vielleicht doch auch im Einzelnen abhängig von Motiven der grossen Malerei? Eine Frage, die um so näher liegt, als zwei gleichzeitige bedeutende Wandmalereien, beide wahrscheinlich von Polygnots Genossen Mikon, die Amazonomachie zum Gegenstand hatten. — Einigermassen ersetzen uns den Mangel direkter Anschauung von der grossen Malerei zwei Skulpturenmonumente: der Theseionfries und der ausgedehnte Reliefschmuck des Heroon von Gjölbaschi-Tyrsa. Jener wurde in seinem malerischen, vom Einfluss Polygnotischer Kunst deutlich zeugenden Charakter längst erkannt,[2]) dieser in einem Theil direkt auf Mikons Vorbild zurückgeführt.[3]) Der Ostfries des Theseion weist in der

---

[1]) Conze: Arch. Zeitg. XXIII S. 34/35. Es ist dies beiläufig das specifisch malerische Mittel der ganzen späteren gallisch-römischen Skulptur Südfrankreichs und des Rheinlandes, (vgl. Conze-Hübner, Jahrb. d. Inst. III 88 S. 11 Anm.), das auch in der Renaissancebildhauerei wieder auftritt.

[2]) Brunn, Vorlesungen im Gipsmuseum. Brückner, Mitth. d. ath. Inst XIV. 1889. S. 404.

[3]) Benndorf, Rel. v. Gjölbaschi-Tyrsa S. 156. Vgl. dagegen Furtwängler, M.W. S. 220. Anm. 4.

Theseus-Gruppe einen prächtigen Gefallenen auf mit über das Haupt erhobenem (fragmentierten) Arm, vornehmlich hierin und in der Wahl der Ansicht an unsere Amazone anklingend.[1])

Ueberaus ähnlich ist dem Typus die Figur eines gefallenen nackten Griechen im Friese von Gjölbaschi am linken Ende der Amazonenschlacht.[2]) Hiermit hätten wir erkannt, dass unser Motiv, im weiteren Sinne des Wortes, in der Tendenz des malerischen Reliefstils des V. Jahrhunderts gelegen habe. Seine Uebertragung auf den Typus der Amazone in demselben Kunststil, der den Keim der malerischen Gruppenkomposition in der Rundplastik in sich birgt, war, so viel wir sehen, Phidias' Werk.[3])

---

[1]) Die kühne Verkürzung bemerkt Wolters (Friedrichs - Wolters S. 249.)

[2]) Benndorf: a. a. O. Taf. XIII. B. XIII. Ganz in unserem Sinne offenbar von B. als „Eresos" für die Rekonstruktion der Polygnotischen Iliupersis (Wien. Vorlegebl. 1888 XII) benutzt. Wiederholungen der Figur des Frieses, wenn auch nach rechts hingestreckt, sind zwei Darstellungen an einem mit dem Fries von Gjölbaschi stilistisch ganz übereinstimmenden Grabrelief bei Kiöbaschi in Lykien; die eine auf einer metopenartigen Platte (abgeb. Benndorf, Reise in Lyk. Heliogravüre zu S. 137, die zweite auf einem Friese ebenda Fig. 80.

[3]) Ueber die originellen Motive des Parthenosschildes in ihrer Gesammtheit verlohnt sich eine eigene Studie. Von den Vasenbildern abgesehen, bietet der Fries von Gjölbaschi manche Vergleichungspunkte. Die öftere Wiederkehr des Motivs des steinschleudernden Phidias bemerkte schon Otto Jahn. Auf dem Fries des Nereidendenkmals begegnen wir ihm. Mon. d. Inst. X. tav. XIV. 50. Am Heroon findet sich dasselbe Motiv in der Eberjagd: Benndorf Taf. VII. B. 3. Häufig kehrt es wieder in den Darstellungen der Meleagerjagd, die einer allgemeinen Annahme zufolge auf Skopas' typische Gestaltung dieser Scene, auf die tegeatische Giebelgruppe zurückgehen. In der mächtigen Gestalt des hammerschwingenden Kabiren begegnet es uns auf dem grossen pergamen. Altarfries. Bald steinschleudernd, bald die Axt schwingend kommt eine analoge Figur auf Schlachtensarkophagen, so in Turin, vor und erscheint in späteren Erzeugnissen der Triumphalplastik, wie auf dem Bogen von Orange (Laborde, mon. Taf. 49.2.) So weist uns die Entwicklung dieses Motivs — seine Entstehung im Metallrelief, die weitere Verbreitung in Reliefcompositionen malerischen Stils, die Verwendung als figuraler Bestandtheil einer Gruppe und Zurückübertragung von da wiederum in das Relief — voraus auf den Entwicklungsgang, den auch unsere Amazonentypen genommen haben.

Zweifelhaft muss es bleiben bei der nur unklaren Vorstellung, die wir von der älteren griechischen Malerei haben können, ob die originale Erfindung unseres Motivs von Phidias oder wenigstens aus dessen Kreise stammt, oder ob er ältere Vorbilder, etwa in dem Typenschatz der jonischen Kunst besessen hat, eine Annahme, auf die manche Erwägungen über Kunst des Phidias als Maler und Toreut wohl führen könnten.

In dem eigentlichen strengeren Reliefstil der folgenden zwei Jahrhunderte suchen wir unsere Amazone vergebens. Umsonst würde man sie auf den so glücklich erhaltenen ausgedehnten Frieskompositionen wie dem phigalischen oder in den Arbeiten der Meister vom Mausoleum zu Halikarnass erwarten. Und auch aus den sonstigen Kamptdarstellungen der zahlreichen Reliefs ist das Motiv überhaupt verschwunden.

Dieses Fehlen lehrt, wie sehr ferne der Kunst dieser Epochen eine „Tradition des Typus" in dem rein mechanischen Sinne dieses Wortes in Wirklichkeit lag. So viele vom Reliefstil ausgebildete Figuren und Gruppen sich in den Monumenten wiederholen, unsere Amazone vermied man mit gutem Grunde; man war sich ihrer auf eine malerische Ansicht berechneten Erfindung klar bewusst, und unterliess es daher, sie im eigentlichen architektonischen Relief zu verwerthen, bevor dessen Stilgesetze sich völlig gelockert. —

Das Aufgeben des strengen Reliefstils mag auch hier Hand in Hand mit der weiteren Entwickelung der Malerei gehen, sicher ist aber auch, dass die grosse Gruppenbildnerei, wie sie Alexander der Grosse erweckte, den bedeutendsten Einfluss auf die Kunst des Reliefs geübt hat. Das lehrt uns von neuem der glänzende Fund des Sidonischen Alexandersarkophages. Es kann nach Löschckes [1]) überzeugender Zurückführung eines Reliefs aus Messene auf die Alexanderjagdgruppe des Leochares in Delphi nicht zweifelhaft sein, dass die eminenten Kompositionen des sidonischen Sarkophages gleichfalls auf plastische Werke bedeutender Künstler,

[1]) Jahrbuch III. 189 ff. Interessant ist es, das Relief mit einem den Motiven nach übereinstimmenden Vasenbild Millin, Gall. myth. Taf. CXVII No. 443

zurückgehen: auf reliefartig komponirte Gruppen, gleich jener delphischen, stilistisch jedoch jonisch-attischen Arbeiten, wie den halikarnassischen, näher stehend als der Art des Lysipp. Die Perserschlacht (Hauptseite) aber dürfte den zu beschäftigen haben, der die Behandlung der attalischen Perserschlacht in der hier eingeschlagenen Richtung fortführen würde; gewisse Motive weisen direkt auf die attalischen Gruppen voraus. Über das Verhältniss der pergamenischen Gruppe zu der vorhergehenden Gruppenbildnerei darf hieraus reichste Belehrung erwartet werden.

Genug: Die uns bekannte, zeitlich nächste Darstellung unseres Motives ist die Figur der Gruppe, welche Attalos auf die Akropolis ums Jahr 200 stiftete, das Original der Neapeler Amazone.

War das grossartige Geschenk des Attalos zwar schon von Anfang an auf seinen Aufstellungsort berechnet, so voll-

---

zu vergleichen, das Löschckes Kombination, Alexander sei im Typus des Herakles gegeben, auf's beste bestätigt und zugleich zeigt, dass

Fig. 2. Relief von Messene.

Fig. 3. Vasenbild.

die Benutzung einer Kunstdarstellung des Herakles vorliegt, wodurch die Annahme, Lysipp sei der Urheber dieses Theiles der Jagdgruppe, wesentlich an Wahrscheinlichkeit gewinnt.

zog sich die Fertigstellung doch wohl in der mysischen Hauptstadt. Von Pergamon als dem Centrum haben wir auszugehen, wenn wir uns von der Ausbreitung und Wirkung des attalischen Monuments eine Vorstellung bilden wollen. In Pergamon stand das Vorbild wenigstens für einen Theil des Ganzen: die Gallierschlacht, das Werk der pergamenischen Schlachtenbildner „Isigonus", Phyromachus, Stratonikus, Antigonus.

Nicht lange nach der Weihung der Gruppen in Athen wird sich das Copistenhandwerk geregt haben. Aber auch dieses zunächst wieder in Pergamon selbst. Dies bezeugen die uns erhaltenen Copien von kleinasiatischem, wahrscheinlich sipylenischem Marmor, die von Brunn zusammengestellten Figuren.

Es ist nur natürlich, wenn wir die ersten Spuren der kunstgeschichtlichen Wirkung im kleinasiatischen Osten bemerken. Unsere Amazone findet sich wieder zunächst auf dem Cellafries am Tempel der Artemis Leukophryne zu Magnesia am Sipylos.

Der „viel zu sehr bisher vernachlässigte, gewaltig lange Fries" [1] stellte in einer Ausdehnung von etwa 100 Fuss einen Amazonenkampf dar, wohl in demselben Sinne die Wohnung der Göttin schmückend, in welchem die ephesischen Amazonenstatuen der ihr in mythischer Bedeutung, in Kult und Tempelbild gleichenden, grossen Göttin zu Ephesos geweiht waren. Ein Theil der Friesplatten befindet sich im Louvre [2]), ein anderer, das Ergebniss der deutschen Ausgrabungen von 1890/91, in Berlin (vgl. Beil. z. Allg. Ztg. v. 1. Juni 1894),[3]) wo er den pergamenischen Schätzen zur Ergänzung dient. Eine dritte Serie wurde neuerdings im Neubau der Sammlungen zu Konstantinopel untergebracht [4]). Die

---

[1]) Stark, Arch. Zeitg. 1876 S. 77.

[2]) Clarac, Pl. 117 C—117 J.

[3]) vgl. auch Rev. arch. 1887. Taf. 17, 18.

[4]) Musée Imperial Ottoman 1893, Catalogue sommaire vgl. Körte Wochenschrift für kl. Phil. 1894. No. 13 Sp. 339.

rohe Arbeit, die ungleichmässige Vertheilung der Figuren, die häufige Wiederkehr derselben Motive sind an dem Werke häufiger hervorgehoben worden, als die unleugbare derbe Frische der Erfindung, die Freiheit und Energie der Bewegung, die bei allem Verzeichnen, Verhauen, und undeutlicher Skizzenhaftigkeit eine gesunde, wenn auch handwerksmässige Verwerthung von guten Vorbildern nicht verkennen lässt, bei der es den Bildhauern mehr auf einzelne interessante und dekorativ wirksame Motive als auf richtigen Zusammenhang der Handlung ankam.

Man hat in Folge jener niedrigen Schätzung die Entstehungszeit des von Hermogenes gebauten, berühmten Pseudodipteros nicht als Beweis für den griechischen Ursprung des Frieses gelten lassen. Trotzdem er nach dem Zeugniss des ersten Ausgrabers, des französischen Architekten Clerget[1]) nicht wie sonst eine Reihe von etwa nach dem Bau eingelassenen Platten vorstellt, sondern einen integrirenden Bestandtheil des konstruktiven Aufbaus bildete, hat man den Fries ganz oder theilweise in eine spätere Zeit herabgerückt. Man ist sicher, dass er nicht vor 200 entstanden ist, streitet sich aber, ob er bald nach diesem Zeitpunkt oder viel später im zweiten, ja dritten nachchristlichen Jahrhundert entstanden sei.

Schon zwischen Raoul-Rochette und Clarac war die Entstehungszeit des Frieses Gegenstand einer Controverse[2]). Steiner[3]) stellt sich auf die Seite des Erstgenannten, der drei Bau-Perioden annimmt, so dass die Ausführung des Frieses in die römische, zum Theil in die spätrömische Kaiserzeit fiele. Desgleichen wagt auch Bursian nicht[4]) das Relief in griechische Zeit zu setzen. Ohne einen Beweis zu liefern, setzt ferner Overbeck (um den nachhaltigen Einfluss der Reliefs von Halikarnass darzuthun) den Fries von Magnesia, den er aus fragwürdigen Gründen von den halikarnassischen

[1]) S. Texier, Asie mineur Text. III. p. 90ff.
[2]) Clarac, musée de sculpt., texte Bd. II. S. 1226ff.
[3]) Ueber den Amazonenmythus in der antiken Plastik (1857) S. 104
[4]) Ersch und Gruber, Allgem. Encyklopädie I S. Bd. 82. S. 452.

Arbeiten abhängig glaubt, zum Theil in das I., zum Theil in das III. Jahrhundert n. Chr.! [1])

Auch Dörpfeld scheint der vorgetragenen Datirung zuzuneigen, wenn er nicht zu entscheiden wagt, ob der Fries „ganz oder theilweise" römischer Entstehung zuzuschreiben sei [2]).

Wir für unser Theil schliessen uns den Ausführungen von Hirschfeld [3]) an, der den Bau des Tempels in die Diadochenzeit und zwar, nicht ohne den Beweis hoher Wahrscheinlichkeit, in das erste Jahrzehnt des II. Jahrhunderts vor Chr. setzt, ohne den Fries, dessen Frische und Eigenart er vollauf würdigt, von der Erbauung zu trennen. Für die angenommene Entstehung des Frieses beweisst alles der Skulpturenschmuck des ebenfalls von Hermogenes erbauten Tempels zu Teos [4]), der sich stilistisch und technisch mit den Magnesischen Arbeiten durchaus deckt. Beide Monumente sprechen dafür, dass es den berühmten Architekten des jonischen Stiles auf das schmückende Beiwerk eben wenig ankam. Wir erkennen in ihnen provinzielle Arbeiten handwerksmässiger Ausführung, die aber in nichts von dem im jonischen Osten Gewohnten abweichen. Sie stellen eine Weiterentwickelung und Ausartung des flüchtigen, mehr

[1]) Plastik II[4] S. 109 ff. u. S. 111 Anm. 21. Es ist anzunehmen, dass diese Behauptungen Overbecks dieselbe Haltbarkeit besitzen, wie diejenigen, welche er über den mit unseren Reliefs in einem Athem genannten Amazonensarkophag in Wien äussert. „Mehr als eine Gruppe" auf den Reliefs dieses Sarkophages sei dem Mausoleumsfriese entnommen, Bei wirklichem Zusehen jedoch stellt sich der in der griechischen Reliefkunst seltene Fall heraus, dass sich nicht eine einzige Figur des so figurenreichen Monumentes auf dem Sarkophage wiederholt. Auch die rücklings sitzende Amazone, deren Wiederkehr in allen Auflagen des Buches gewissenhaft verzeichnet wird, suche ich vergebens. Hiernach ist denn auch das in Anmerkung 21 von O. gegen Sacken, Kenner und Urlichs Vorgebrachte zu modificiren.

[2]) Neuerdings scheint jedoch von römischen Eingriffen nicht mehr viel die Rede zu sein. Vgl. A. T(rendelnburg) Kölnische Zeitg. 15. April 18. I. Beilage.

[3]) Arch. Zeitg. 1875. S. 29.

[4]) a. a. O. S. 26.

auf malerische Licht- und Schattenwirkung, als auf klare und übersichtliche Zeichnung schenden Dekorationsstiles in Kleinasien dar. dessen Höhepunkt wir im Friese von Tyrsa bewundern. Mit ihm hat unser Fries die Vorliebe für die malerische Bohr-Technik gemein. Für uns, denen es weniger auf die formale Durchbildung als zunächst auf das Motiv im Grossen und Ganzen ankommt, bietet der Amazonenfries eine willkommene Quelle der Erkenntniss über den Einfluss des Künstlerkreises unter Attalos I. auf die Zeit bald nach Entstehung des Weihgeschenks. So wenig sich im Hinblick auf die tektonische und dekorative Aufgabe, noch auch auf den Stoff des Dargestellten der Amazonenfries von Magnesia und die pergamenische Gigantomachie entsprechen, so vielfach bieten sich doch Vergleichungspunkte stilistischer Art. — Auf lange Strecken hin zeigt der Friesstreif eine weitgedehnte Komposition von Einzelfiguren abwechselnd mit einfach sich gegenüberstehenden Kämpferpaaren zu Pferd und zu Fuss. Hier und dort jedoch geräth die Darstellung, so zu sagen, in ein Gedränge, Gruppen schieben sich zusammen, es entstehen kühnere Bewegungen dem Beschauer entgegen und von ihm weg, Fusskämpfer treten in den Hintergrund hinein und Reiterfiguren scheinen aus dem Relief herausstürzen zu wollen. Aufrecht stehende Kämpfertypen, die zum Schlag mit dem Schwert quer über die Brust ausholen und knieend kämpfende Amazonen, gleichfalls in voller Vorderansicht, wiederholen sich. Man vergleiche Clarac Bd. II 117 D no. 6^a und 6^b; 117 I no 29^a; 117 J no. 32; 117 H No. 22 und besonders die untere Friesplatte 117^c; hier macht die Komposition nicht den Eindruck eines Frieses, sondern erinnert direkt an die gedrängten Gruppendarstellungen des Altarreliefs. Die Motive unseres Frieses sind vielfach specifisch pergamenische und haben auf dem grossen, wie dem kleinen Altarrelief überraschende Analogien. Ein in pergamenischer Kunst beliebtes Aktionsschema ist der Nahkampf mit zusammengedrängten Schilden. Die Gruppe des „Bootes“ und „Asterios“ (Skulpturen von Pergamon I. Berlin 1895 S. 33) ist ein Beispiel dafür. Dieselbe Kompositionsweise findet sich Clarac

117 C unten, während das Motiv des Asterios einzeln in der Rückenfigur 117 F No 14 (vgl. auch no. 16 rechts) wiederkehrt und das des Bootes in Gewandung und Waffen in Pl. 117 D 6d links, 117 I No 30 u. s. w. mehrfache Analogien hat. Ein pergamenisches Motiv von kraftvollem Ausdruck ist der zum Hieb über den Kopf geschlagene Arm, wie es die von Furtwängler im 40. Winckelmanns-Programm veröffentlichte Bronze, der „Satyr von Pergamon" zeigt. So steht auch die gewaltige Figur des Uranos am Altarrelief da, nicht minder ähnlich aber auch einige Figuren des Frieses von Magnesia, so die Amazone Clar. 117 C unten (kleinere Platte), der griechische Kämpfer 117 E no. 9 in der Mitte und vor allem die prächtige Amazone 117 I No 30 in der Mitte. Der Gegner der Theia Skulp. von Perg. I S. 18 (vgl. auch den Gegner der Artemis S. 22) findet eine Entsprechung und ihre richtige Ergänzung in der nach links vordringenden Figur eines Griechen auf dem Fries Pl. 117 J. no. 34 l., neben dem — ähnlich wie der vor einem Schild liegende Gigant der Theiagruppe — eine Amazone hingestreckt ist. Von frappanter Aehnlichkeit ferner ist die Figur des Herakles im Fries Clar. 117 I No 30 und die entsprechende der Gruppe in Wilton House, deren Abhängigkeit vom Altarfries Furtwängler Arch. Zeitg. XXXIX S. 161 dargethan hat. Auch der Orion Sk. v. P. S. 30 lässt sich hier zum Vergleich heranziehen, während dessen Gegner eine Parallele in der Rückenfigur Clar. 117 H no. 25 (rechts) findet. Die berühmte Athenagruppe der Gigantomachie, die zwar im grossen Ganzen einen aus Schlachtendarstellungen bekannten Typus zeigt, hat ein auch in Besonderheiten bis in kleine Details hinein so auffallend entsprechendes Gegenstück im Magnesischen Friese, dass an äusserliche Zufälligkeit nicht gedacht werden darf. Man halte mit der Gruppe der Athena die Darstellung Clar. Pl. 117 E no 9 rechts (s. Abb. 4 folg. S.) zusammen.

Und noch viel weiter liesse sich in Einzelheiten der kunstgeschichtliche Zusammenhang der pergamenischen Skulpturen mit unserem Friese verfolgen. An pergamenische

Fig. 4. Vom Friese von Magnesia.

Giganten (vgl. den Gegner des Helios Sk. v. P. I S. 17) erinnert es, wie Herakles auf dem Fries (117 D No 6) mit um den Arm gewickeltem Fell kämpft. Das auffällige Motiv des über den vorderen Arm herabfallenden Gewandstückes hat der Fries mit einzelnen Figuren des Altars, so mit dem Uranos und dem Apollo gemeinsam; es findet sich dort häufig, sogar bei reitenden Figuren; desgleichen ist die exomis-artige Gewandung auf beiden Monumenten beliebt [1]). Uebereinstimmend ist ferner das Detail der Bewaffnung. Auf die gleichartigen Innenseiten der Schilde ist schon hingewiesen. Die Form der Helme, mit den Wangenklappen, welche die Gegner der Amazonen tragen, findet sich bei dem sterbenden Gallier des Weihgeschenks und auf den pergamenischen

[1]) Sie findet sich bekanntlich auch bei dem Pasquino, dessen Erfindung Furtwängler auf Pergamon zurückführt. Seine Gewandung wurde mit einer Darstellung am Mausoleumsfries verglichen. Weit schlagender aber ist eine Vergleichung mit einigen Figuren des Magnesiafrieses, so Clar. 117 G. No. 20 a; 117 E no. 9 in d. Mitte; 117 F no. 13a u. s. w. Wie das Motiv auch dieser Gruppe — gleich dem des sterbenden Fechters als in sich abgeschlossene Einzeldarstellung gedacht — ebenfalls in grösseren Gruppenzusammenhang gebracht wird, zeigen ihre Wiederholungen auf dem Kampffries in Mantua, Dütschke 4. no. 837 abgeb. Labus. Mus. di Mant. I. pl. 29 und Rev. archéol. 1889 S. 327 fig. 27; und auf einem Sarkophag in Pisa Rev. archéol. 1859. S. 325 fig. 25.

Waffenreliefs. Eine höchst interessante Helmform, die Reinach[1]) als ein Beweis der Vorbildlichkeit pergamenischer Kunstwerke für den Sarkophag Ammendola anführt, da dieselbe, wie Reinach meint, ausser auf jenem Sarkophag nur noch auf pergamenischen Waffenreliefs anzutreffen sei, kehrt auf unseren Friese, und zwar ungleich ähnlicher, bei dem Bogenschützen wieder Clarac. 117 G no. 21[1]. Doch genug: der Beweise für meine Annahme, dass man im Fries von Magnesia ein Stück pergamenischer Kunstübung zu erblicken habe, sind viele, und ihre Zahl liesse sich vermehren bei Autopsie der letzten, von der Direktion des Berliner Museums so glücklich veranstalteten Ausgrabungen, die mir leider abgeht. Immerhin dürfen wir das bedeutende Denkmal als willkommene Ausfüllung der Lücke betrachten, welche zwischen dem Weihgeschenk und den Skulpturen des Altares klaffte.

Um zu unserer attalischen Amazone zurückzukehren, so finden wir sie in dem von Clarac veröffentlichten Thei des Frieses, der im Louvre befindlich, etwa ein Drittel des Ganzen darstellt, unter den drei Gefallenen am Boden zwei Mal.

Fig. 5. Vom Friese von Magnesia.

(1) Clarac Pl. 117. H. no. 25 (Fig. 5). Unter dem nach rechts galoppirenden Pferd einer Amazone liegt die Tote nach rechts hin gefallen. Die rechte über den Kopf erhobene Hand ist abgebrochen. Die Linke ruht auf der Herzgrube

[1]) Rev. archéol. 1889. S. 335 f. fig. 29.

(vgl. unten Sark. von Sorrent. bei Robert Sark.-Rel. Taf. 84. no. 124). Zu ihren Füssen liegt der Amazonenschild. Sie scheint den Gürtel zu tragen. Ihr zu Häupten steht, indem er ihr zur Rechten tritt, der Gegner der berittenen Amazone. Ihre Füsse verschwinden mitsammt dem Schild hinter dem einen Hinterbein des Pferdes. So entsteht eine deutliche Querlage der Figur in der Diagonale von links oben nach rechts unten. Noch deutlicher wird diese Art der Anordnung auf der Platte Clarac 117 G. no. 21. (Abb. 6). (2) Die Tote liegt ebenfalls

Fig. 6. Vom Friese von Magnesia.

unter einem nach rechts sprengenden Ross, jedoch von rechts nach links. Demgemäss ist die ganze Figur (ganz im Sinne der vorgeschlagenen diagonalen Anordnung) umkomponirt, so dass die linke Hand über dem Kopf zu liegen kommt.

Neu für uns ist am Magnesischen Fries die Zusammenstellung unserer Figur mit der einer Berittenen. Doch lässt uns der Fries die Wahl, in welcher Richtung wir uns die Gefallene angeordnet denken wollen: mit oder gegen die Bewegungsrichtung des Pferdes. Ob wir die Anordnung unter dem Pferde auch für die attalische Gruppe anzunehmen haben und welche von beiden Anordnungsarten den Vorzug ver-

diene, darüber giebt uns ein Monument von wirklich pergamenischer Entstehung Aufschluss. Wenige Jahrzehnte nach der wahrscheinlichen Vollendung des Magnesischen Frieses entstand.

der kleine Fries am Zeus-Altar zu Pergamon. Unter den zahlreichen Fragmenten befindet sich von einer nach rechts hin gefallenen Frauengestalt die Brust mit linkem Oberarm. Robert[1]) hat diesen Rest dem von ihm auf die Kaikosschlacht bezogenen Theil des Frieses zugewiesen, wo die Weiber der Myser, den Amazonen gleich, als Mitkämpferinnen der Männer erscheinen. Aus Gründen äusserer Art (das Stück bildet die rechte Ecke der Platte) setzt es Robert unter das Ross einer, wahrscheinlich die Myserkönigin Hiera darstellenden Reiterin, und zwar so, dass eine der Darstellung no. 1 des Magnesiafrieses (Pl. 117, H. no. 25) entsprechende Gruppierung entsteht.

Auch in anderen Dingen zeigt dieser Theil des Telephosfrieses Aehnlichkeiten mit dem Magnesischen, die wiederum für dessen hellenistische Entstehung und Zusammenhang mit pergamenischer Kunst sprechen. Nicht allein, dass die „Hiera“ genannte Reiterin der sich beim Schlage umwendenden Amazone z. B. Clarac Pl. 117 G. no. 20 und no. 18; (vgl. unten über zwei Sarkophage S. 42) im Typus völlig entspricht, auch die beiden Fusskämpfer zeigen, wie auf dem Amazonenfries, nebeneinander die heroische Nacktheit und den Muskelpanzer, der mit Unrecht für den römischen Ursprung jenes Monumentes geltend gemacht worden ist[2]). Eine Besonderheit die sich gleichfalls nur auf den beiden Friesen übereinstimmend nachweisen lässt, ist die einschneidige Streitaxt mit der zierlich aufgebogenen Spitze.[3])

Leider verbietet die traurige Zerstörung des kleinen

[1]) Arch. Jahrb. II. S. 253.

[2]) Vgl. Steiner a. a. O. S. 105 f.

[3]) Eine wie es scheint specifisch orientalisch-kleinasiatische Form. Als Münzzeichen neben Köcher und Bogen auf voralexandrinischen Kupfermünzen der Sarmaten mit dem Borysthenes-Kopf: Catal. of greek coins, Thrace S. 12, no. 10.

Altarfrieses gerade in den beiden Schlachtscenen weitere Nachweise von uns interessirenden Motiven zu geben.

Eine andere Monumentenklasse, die zum Theil in dasselbe Jahrhundert gehört, die etruskischen Urnen nennen wir hier nur. Sie zeigen bei der bekannten hellenistischen Beeinflussung mancherlei Bezüge, speciell zu Pergamon. Amazonendarstellungen fehlen jedoch auf Urnen ganz, so dass wir nur einige Anklänge an unser Motiv im Allgemeinen verzeichnen könnten[1]).

[1]) Vgl. Brunn-Körte, Urne etrusche II Taf. XII no. 5. Abhängigkeit von pergamenischen Vorbildern hatte Brunn (mündlich) für die Urnen mit Darstellungen von Galaterkämpfen angenommen. Neuerdings ist dieselbe auch für die Gigantenscenen auf Urnen anerkannt worden, vgl. die Kontroverse zwischen Körte und Peterson: Mitth. d. röm. Inst. VIII Heft 3, S. 226 ff. s. unten S. 43 Anm. 2.

Die vorliegenden Bogen bilden den ersten Theil einer gleichzeitig bei Mayer & Müller in Berlin erscheinenden Schrift.

Druck von Max Schmersow vorm. Zahn & Baendel, Kirchhain N.-L.